



Mireille Corbier et Gilles Sauron (dir.)

Langages et communication : écrits, images, sons

Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

La musica, linguaggio universale e dialogo dell'evocazione : il colloquio tra la voce dello strumento e l'acustica dell'ambiente come elemento essenziale nella scelta interpretativa per il repertorio detto antico

Cinzia Zotti

DOI: 10.4000/books.cths.980

Editore: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

Luogo di pubblicazione: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

Anno di pubblicazione: 2017

Data di messa in linea: 13 novembre 2018

Collana: Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques

ISBN digitale: 9782735508662



<http://books.openedition.org>

Notizia bibliografica digitale

ZOTTI, Cinzia. *La musica, linguaggio universale e dialogo dell'evocazione : il colloquio tra la voce dello strumento e l'acustica dell'ambiente come elemento essenziale nella scelta interpretativa per il repertorio detto antico* In: *Langages et communication : écrits, images, sons* [online]. Paris: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2017 (creato il 20 novembre 2020). Disponibile su Internet: <<http://books.openedition.org/cths/980>>. ISBN: 9782735508662. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.cths.980>.

La musica, linguaggio universale e dialogo dell'evocazione : il colloquio tra la voce dello strumento e l'acustica dell'ambiente come elemento essenziale nella scelta interpretativa per il repertorio detto antico

Cinzia Zotti

Laurea in lettere e filosofia presso l'Università di Genova

Extrait de : CORBIER Mireille et SAURON Gilles (dir.), *Langages et communication : écrits, images, sons*, éd. électronique, Paris, Éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques (Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques), 2017.

Cet article a été validé par le comité de lecture des Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques dans le cadre de la publication des actes du 139^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques tenu à Nîmes en 2014.

« ... L'urgenza divina smembrò in loquale l'idioma universale.
A Dio parve inadeguata all'uomo la povertà di una sola lingua. »

Erri de Luca, *Una nuvola come tappeto*, Milano, Feltrinelli, 1991

Dalla concezione cosmologica della scuola pitagorica rielaborata da Platone e ripresa da Boezio alle teorie neoplatoniche rinascimentali, la musica appare come espressione stessa dell'universo, traduzione sensibile del principio di armonia universale. La tradizione dell'*encomium musicae* affina e consolida il concetto di musica intesa come linguaggio del creato; lingua per eccellenza compresa da tutte le creature di cui la lira di Orfeo, capace di incantare uomini, animali, erbe, pietre ed acque, diventa il simbolo.

La reminiscenza di un assoluto che si perde nel ricordo ancestrale dell'*unità perfetta* non può manifestarsi che nella complessità e il linguaggio della musica, concepito come linguaggio ideale dell'indicibile dai teorici del Rinascimento, evolve nel rispetto di due criteri estetici fondamentali : la molteplicità e la diversità. Saranno proprio questi parametri a segnare l'evoluzione dell'*idioma musicale* per qualche secolo almeno.

Tra il 16 e il 17 sec., l'arte musicale, espressione degli *affetti*, procede verso la codificazione di una forma di eloquenza propria. I compositori s'ispirano all'*ars rhetorica* per costruire un discorso musicale in grado di *commuovere* l'uditorio nel senso etimologico del termine. L'*arte delle note* si avvia così a diventare la lingua *sui generis* che, anche senza la mediazione della parola, è capace di *muovere* l'animo e la mente utilizzando la forza delle figure retoriche di cui si appropria adattandole.

La scrittura musicale e il gusto estetico del 18 sec. risentono della trasformazione che investe il pensiero e la cultura. Mentre va precisandosi la differenziazione delle discipline si aprono nuovi orizzonti alla conoscenza. La delimitazione delle competenze segna ormai i confini che separano la filosofia dall'astronomia, l'alchimia dalla scienza ... L'evoluzione del metodo scientifico applicata all'osservazione dei fenomeni va progressivamente affrancandosi dalle antiche tradizioni giudeo-cristiane come dal retaggio della filosofia antica. Questa eredità di pensiero sopravvive tuttavia nella letteratura e nell'esperienza alchimistica, nell'ermetismo o ancora nel misticismo metafisico (che, ricordiamo, nascerà in Germania e dopo aver attirato J. S. Bach annovererà W. Goethe tra i numerosi seguaci).

Il progredire della teoria musicale poggia allora da un lato sulla necessità di adeguarsi alle nuove conoscenze e dall'altro sull'esigenza di assimilare la *musica* al *linguaggio*.

Cicerone e Quintiliano tornano ad essere letture di referenza in materia, e il *dicibile* in musica va ad esprimersi secondo i tre assi canonici, *inventio*, *elaboratio*, *decoratio*, dando in tal modo origine ad una tela complessa di corrispondenze che finirà per incitare i compositori a misurarsi sempre più con l'*inesprimibile* sondando tutte le possibilità offerte dall'*allusione*.

La partitura strumentale, libera da ogni costrizione imposta dal testo, si presta più che mai a diventare il luogo ideale dell'*evocazione*. Il linguaggio musicale non si limita più soltanto ad esprimere i sentimenti ricorrendo agli *affetti*, ma si spinge fino a tentare di sondare le emozioni più segrete dell'animo. La lingua della musica eloquente diventa espressione privilegiata di quanto le parole non possono tradurre se non in modo puntuale ed incompleto.

La rilettura del pensiero antico operata dal Rinascimento persiste in una certa tradizione barocca che l'approfondisce e la rinnova. La simbologia associata al numero e il gioco complesso delle relazioni associative influenzano la scrittura musicale almeno quanto le corrispondenze legate alle figure retoriche. Nell'ambito di una tale concettualizzazione del linguaggio musicale, il *discorso* di cui la partitura viene a farsi carico diventa l'essenza stessa della composizione e tutto quanto concorra ad evidenziarne la molteplicità degli aspetti acquista un particolare interesse. La stessa gamma di sfumature offerta dalla scelta strumentale si presta ad evidenziare la partita d'interrogativi e di ipotesi innescata dalla scrittura evocativa. Il dialogo può svilupparsi allora fra almeno tre ordini d'interlocutori : l'interprete che legge la partitura (con la facoltà di cui dispone per coglierne la ricchezza degli spunti), l'acustica del luogo in cui questa lettura è proposta ad un uditorio e l'uditorio stesso che percepisce il discorso musicale secondo la sensibilità di ciascuno e gli strumenti di decodifica di cui dispone.

Mentre si sviluppano le rappresentazioni musicali in vasti spazi e in teatri d'opera in grado di accogliere organici sempre più imponenti, si affina e persiste il gusto per la musica da camera e la varietà di scelte interpretative proprie di un insieme ridotto. Ugualmente, sembra volersi riaffermare l'interesse per strumenti destinati a non sopravvivere a lungo alle nuove orientazioni estetiche. Più che di un ritorno verso il passato sembrerebbe trattarsi di un tentativo di preservare proprio quelle caratteristiche di *molteplicità* e di *diversità* cui si accennava in precedenza; ovvero proprio di quei tratti di "*variété*" e "*finesse*"¹ del discorso musicale che la ricerca di una maggiore potenza della sonorità degli strumenti e delle voci andava progressivamente limitando.

Il gusto per la musica *antica* che nasce in Inghilterra tra la fine del 17 e i primi decenni del 18² è sintomatico, come significativi sono gli scritti che vanno al di là della curiosità aneddotica celebrando le qualità di *delicatezza* (ovvero di *ricchezza*) di sonorità degli strumenti di cui si stava assistendo al declino (è questo il caso del pamphlet citato ¹, scritto dal « *docteur en droit* Hubert Le Blanc » in « *Difesa* » della viola da gamba).

Dagli archivi cittadini, risulta che J. S. Bach, in una lettera ai notabili di Lipsia richiede di poter disporre di « *tre musicisti per leggio* ». Un effettivo innegabilmente ristretto (indipendentemente dalle cause della richiesta) implica ad ogni buon conto una lettura della partitura attenta alle *qualità* più che alla *potenza* della sonorità. In altri termini, un gusto ancora rivolto verso criteri estetici ormai considerati in declino. La sensibilità di Bach per la scrittura *antica* è d'altronde un'evidenza come manifesto è il suo interesse per la *voce* di strumenti considerati *antichi* già all'epoca (è il caso della viola da gamba o del flauto diritto).

L'utilizzo di strumenti la cui peculiarità è conservare caratteristiche d'*ineguaglianza* così come il ricorso ad un ensemble destinato a contare sulla ricchezza piuttosto che sull'enfasi

1. I due aggettivi ricorrono in uno scritto di Hubert Leblanc per designare le qualità proprie alla sonorità della viola da gamba : Hubert Leblanc, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, chez Pierre Mortier, Amsterdam 1740. Riedizione : Minkoff, Genève, 1975, ISBN 2-228266-0615-8.

2. John Hawkins (Londra 1719-1789) nello scritto *An Account of the Institution and Progress of the Academy of Ancient Music* del 1770, designa gli anni 1710 come il periodo d'origine dell'Accademia di musica antica londinese (*Reproduction of original from the British Library. English Short Title Catalog, ESTCT33050*).

della sonorità implica necessariamente un'attenzione particolare alla risposta acustica dell'ambiente. La libera scelta dello strumentario per la lettura della partitura è certamente dipendente dalla necessità dettata dalle condizioni della lettura, ma resta tuttavia una pratica indispensabilmente legata tanto alla complessità del discorso musicale che all'acustica del luogo.

Questo aspetto singolare dell'interpretazione, e le sue implicazioni, hanno iniziato ad essere materia di analisi e riflessione verso gli anni settanta del secolo scorso, al momento della diffusione dei risultati della riscoperta del repertorio, degli strumenti e dei trattati fioriti tra il 16 e il 18 sec.

In quest'ambito si colloca il lavoro del centro culturale NEA, nato in Linguadoca all'inizio degli anni 2000³ come filiazione del centro genovese per la musica antica *Practica Musicae*. Nel primo decennio di attività, NEA ha concentrato buona parte delle ricerche e delle sperimentazioni sull'interazione esistente tra interpretazione e acustica, con il proposito di evidenziare l'interesse di questa relazione per quanto riguarda il repertorio definito antico.

Diverse esperienze sono state condotte in tal senso in collaborazione con la Facoltà di Architettura dell'Università di Genova e con il centro *Practica Musicae*.

Un breve resoconto dei lavori di analisi acustica è stato pubblicato nel 2001⁴ e una serie di registrazioni ha tratto in questo stesso ambito la propria origine⁵. Il progetto (intitolato "ascoltare l'architettura") continua attualmente con l'elaborazione e la diffusione di programmi di concerti di cui le scelte inedite d'interpretazione sono focalizzate sul dialogo musicale considerato nella sua complessità: dialogo intessuto tra le voci differenti, e che costituisce l'architettura della partitura, ma ugualmente dialogo tra i suoni emessi e l'ambiente che li restituisce.

Lo studio condotto inizialmente⁴ aveva permesso di verificare, attraverso i dati ottenuti da misure fisiche, il legame particolarmente sensibile esistente tra l'ambiente acustico e le caratteristiche sonore dello strumentario definito antico.

Le esperienze avevano considerato tipologie diverse di spazi appartenenti al complesso della Chartreuse di Valbonne (Gard) e più precisamente la chiesa abbaziale, tre cappelle annesse alla chiesa, il refettorio dei monaci e la corte d'onore, principale accesso al complesso.

In questo tipo di ricerche, la raccolta di dati si basa sulla forma più semplice di dialogo: la domanda e la risposta. Domanda è considerato il suono emesso all'interno di un determinato spazio, mentre la risposta è la percezione della restituzione (il ritorno) di questo stesso suono. L'analisi delle caratteristiche della risposta consente la descrizione delle peculiarità acustiche del luogo (è quel che succede quando s'intende sondare empiricamente e nella maniera più semplice le qualità acustiche di uno spazio battendo le mani ed ascoltando il ritorno del rumore prodotto). Procedimento analogo si applica con metodologie scientifiche al fenomeno acustico di domanda e risposta stabilendo le caratteristiche precise tanto del suono prodotto che della captazione del suo rinvio. I sofisticati strumenti di misura

3. La denominazione del centro riprende il titolo di un pamphlet del tardo Rinascimento pubblicato dal teorico, musicista e letterato Adriano Banchieri con lo pseudonimo di Attabalippa del Perù e tradotto poi in francese, inglese, tedesco e latino: *Noblesse et Excellence de l'Asne*, Paris, François Huby, 1606, Paris, BN Rés. Y² 2885

4. « *Listening to an architecture* » - *Séminaire Chartreuse de Valbonne*

NEA - Dipartimento di Scienze per l'Architettura Università di Genova, novembre 2001

5. J. S. Bach, *Three-part sonatas and inventions*, Quadro Hypothesis, Velut Luna (I), 2001. B. Vitali, *Sonate, Passagalli, Artifici*, Quadro Hypothesis, Tactus (I), 2002

S. Rossi ebreo, *Canti di Salomone a tre parti* (...), Quadro Hypothesis, Tactus (I), 2003

A. Banchieri, *Il Virtuoso* (...), Ensemble Hypothesis, Tactus (I), 2005

G. F. Haendel, *Rinaldo curiously fitted & contrived*, Ensemble Hypothesis, FY Solstice (F), 2005

G. Frescobaldi, *Le canzoni da sonare*, Ensemble Hypothesis, Tactus (I), 2007

J. S. Bach, *La fantasia della ragione*, Quadro Hypothesis, Haenssler Classic (D), 2008

A. Banchieri, *I gemelli armonici*, Ensemble Hypothesis, Tactus (I), 2010

J. S. Bach, *Il dialogo in fuga*, -doppio CD-, Quadro Hypothesis, Tactus (I), 2011; prossima riedizione: XCP (F)

permettono di tradurre in dati misurabili l'effetto (la risposta) generato da una determinata sollecitazione. La qualità del suono emesso (ovvero la sollecitazione) ha evidentemente un ruolo fondamentale : tale suono può avere caratteristiche fisiche ben determinate (essere un suono *individualizzato*) oppure, al contrario essere suono neutro, un suono il cui spettro si presenta con andamento relativamente *piatto* (in cui l'intensità della componente fondamentale si trova ad essere molto vicina all'intensità degli armonici).

Il suono restituito dall'ambiente (la risposta rinviata da un ambiente contraddistinto da precise caratteristiche costruttive) può privilegiare determinate frequenze, tra quelle presenti nel suono emesso, oppure non privilegiarne alcuna in modo specifico. In questa maniera, le particolarità della risposta definiscono le peculiari qualità della tipologia acustica ambientale.

Ordinariamente tale genere di analisi prende in considerazione di preferenza spazi chiusi (una sala, come il refettorio dei monaci della certosa di Valbonne, la navata della chiesa abbaziale o le cappelle annesse, la cappella delle Famiglie, la cappella delle Reliquie per richiamare gli esempi che hanno fatto l'oggetto dell'analisi citata). Tuttavia alcuni spazi aperti possono presentare un interesse particolare. E' il caso della corte d'onore del complesso di Valbonne. I risultati delle misure hanno evidenziato una risposta che restituisce molto chiaramente la frequenza fondamentale (con elevato tempo di riverbero), mentre gli armonici risultano percepibili solo in maniera molto debole (nella traduzione grafica dei risultati, il grafico presenta un picco). La percezione del ritorno del suono favorisce quindi la potenza piuttosto che la *qualità* del suono stesso (ovvero la complessità delle sue componenti). Come in tutti i luoghi aperti, il segnale emesso deve essere potente per garantire una risposta udibile, ma nel caso specifico la ricezione risulta particolarmente chiara.

Gli spazi chiusi presi in esame hanno rivelato risposte che privilegiano invece componenti armoniche particolari del suono emesso (in relazione alla costruzione e alla distribuzione spaziale).

Ci siamo attardati fin qui sulla *risposta*, sulla maniera di identificarla e di qualificarla considerando una *domanda* espressa da un «emettitore neutro». Se, conservando gli stessi parametri, potessimo estendere l'analisi alle qualità che caratterizzano la domanda, potremmo giungere ad una definizione soddisfacentemente precisa del *dialogo* che si instaura in modo evidente tra lo strumento e l'ambiente acustico che ne restituisce il suono (ed in maniera particolare tra lo strumento *antico* e l'ambiente). Dovremmo quindi procedere all'analisi della domanda (ovvero del suono emesso dallo strumento) enunciata in ambiente neutro. Ma a questo punto ci si viene a trovare di fronte ad una difficoltà oggettiva. L'ostacolo è rappresentato proprio da quelle caratteristiche di *diversità* cui si accennava in introduzione, che rendono poco probabile la possibilità di arrivare a raccogliere dati soddisfacenti. La difficoltà si riscontra dunque principalmente quando si utilizzano come emettitori strumenti *antichi* (e più precisamente alcune famiglie di strumenti). Le ragioni sono legate principalmente alla concezione costruttiva.

Tutti gli strumenti musicali sono *emettitori* di suoni con caratteristiche variabili dipendenti dal loro genere di appartenenza (ovvero dalla famiglia cui fanno capo : archi, fiati, corde pizzicate, percussioni...), ma anche e soprattutto dalle intenzioni che ne hanno orientato la costruzione.

Percorrendo rapidamente la storia della musica, l'evoluzione della ricerca operata dai costruttori potrebbe identificarsi nell'alternanza di due fasi ricorrenti. Una prima fase, all'incirca compresa tra il Medioevo e il Barocco, in cui la ricerca costruttiva si orienta verso una sonorità sempre più raffinata e complessa degli strumenti, senza che la potenza ne sia tenuta in grande considerazione. Una seconda fase, che potrebbe essere individuata nel periodo che dal Barocco arriva ai giorni nostri, mostrerebbe piuttosto un andamento contrario, che torna a privilegiare la potenza della sonorità a detrimento di altre caratteristiche. Dalla fine del 17 sec. fino all'epoca contemporanea approssimativamente, le modificazioni apportate alle famiglie di strumenti maggiormente rappresentative (archi, corde pizzicate, fiati...)

tendono ad aumentare l'intensità del suono e hanno come naturale conseguenza l'impoverimento della sua complessità. Il susseguirsi di tentativi diretti verso la percezione sempre più chiara del suono fondamentale serve le trasformazioni della scrittura musicale, contribuisce alla modificazione dell'estetica e soprattutto implica una uniformità nella fattura degli strumenti che va a scapito di quel carattere di *diversità* cui si è più volte accennato.

Ed è la *diversità*, come si è ripetutamente ricordato, ad essere una delle principali qualità distintive dello strumentario antico. Se si considera ad esempio la famiglia dei flauti diritti (di certo uno degli strumenti più rappresentativi, se non il più rappresentativo dell'estetica musicale sviluppatasi tra Rinascimento e Barocco), colpisce l'assenza di modelli di riferimento, sorta di prototipi cui uniformare la costruzione di ciascun membro della famiglia dei flauti. Al di là delle scelte caratteristiche, operate dai costruttori attivi in Europa per tutto il periodo di esistenza dello strumento, si potrebbe dire che ogni flauto, in misura diversa, ha peculiarità proprie. Basti ricordare che si contano più di diciotto tipologie differenti di camerature interne di un flauto diritto. I procedimenti costruttivi presentano una tale gamma di variabili che gli schemi di fabbricazione di strumenti della stessa taglia possono essere confrontati, ma non si ricoprono. A questa multiformità è poi necessario aggiungere le diversificazioni che riguardano l'emissione di suono, dipendenti dalla tecnica, dalla personalità e dalle scelte dello strumentista che *produce* il suono.

Similmente, benché in maniera meno determinante, ciò che si è detto per la famiglia dei flauti potrebbe dirsi della famiglia delle viole da gamba o ancora dei violini (almeno fino alla fine del 17 sec.).

Tenuto conto di queste premesse, è dunque possibilità poco probabile quella di pervenire a definire le caratteristiche di un ipotetico strumento di riferimento su cui basare le misure al fine di ottenere un'affidabilità statistica dei dati raccolti. La descrizione acustica dei suoni emessi da un flauto diritto (o da altro strumento antico di cui sia difficile stabilire una tipologia media di riferimento) implica dei compromessi che rendono poco significativi i risultati di una valutazione ricapitolativa.

Tuttavia, proprio queste difficoltà, o meglio proprio le ragioni che rendono difficile l'elaborazione di uno schema descrittivo, consentono di approfondire la conoscenza del *dialogo sui generis* che viene a stabilirsi tra la sonorità dello strumento, vale a dire la *domanda* e l'evoluzione del suono nello spazio ovvero la *risposta*.

A questo punto, il lavoro di ricerca sul suono emesso da uno strumento (o dall'insieme di strumenti appartenenti a famiglie diverse) e la *restituzione* di tale suono può dirigersi utilmente verso un'altra direzione il cui obiettivo non è più la *descrizione* del fenomeno, ma l'*esplorazione* delle possibilità che ad esso sono legate. I dati che è stato possibile raccogliere, ma ugualmente quelli che *non è stato utile raccogliere*, indicano la dimensione del fenomeno stesso e mettono in evidenza l'importanza della *dinamica* in quello che abbiamo chiamato *dialogo sui generis* (tra strumento e ambiente).

Per lo strumentista che pratica oggi uno strumento storico con l'intenzione di restituire la partitura antica nella sua complessità, le scelte interpretative sono dettate in modo particolare dalla necessità di offrire una lettura attenta tanto al *discorso musicale* sviluppato dalla partitura, la *domanda*, quanto dalla *risposta* del luogo, di cui l'interprete sperimenta le qualità. Il *dialogo* si costruisce ed evolve anche e soprattutto nell'adeguamento continuo, nella scelta del compromesso tra le caratteristiche dello strumento e quelle proprie all'ambiente acustico. Nella *lettura* della partitura antica con uno strumento storico, il discorso musicale non può che adeguarsi al gioco di *domande* e *risposte* le cui regole sono fissate, da un lato, dall'integrazione delle singolarità costruttive dello strumento stesso e, dall'altro, dalle qualità acustiche del luogo. Su questi elementi lo strumentista può fondare un certo numero di scelte mirate a tradurre aspetti ben precisi del discorso musicale.

Ancora una volta si constata come il numero di variabili che rientrano in questo gioco di domande e risposte sia tale da rendere difficile l'indicazione di uno schema sufficientemente rappresentativo.

Per poter recuperare pienamente la *dinamica* associata al vocabolo *lettura* (termine utilizzato fino all'inizio del 19 sec. per indicare quella che oggi viene più comunemente definita *interpretazione*) la parola deve considerarsi nella sua accezione originaria di *raccogliere* e *ordinare*. Una lettura rinnovata non è mai uguale a se stessa. La resa e gli effetti dipendono dalle condizioni in cui essa viene praticata, dallo stato d'animo e dalle intenzioni del lettore, dalla sua disposizione a decifrare il messaggio del testo, dall'impegno per trasmetterlo ad un eventuale uditorio e dalle scelte che il lettore/interprete deve puntualmente operare.

Le letture dei programmi musicali elaborati nell'ambito del progetto "ascoltare l'architettura", realizzate in ambienti acustici diversi tra loro, si collegano a questa pratica.

Annualmente da quasi quindici anni, un programma musicale appositamente costruito viene presentato dall'ensemble Hypothesis in tipologie architettoniche diverse.

La denominazione del progetto ("ascoltare l'architettura") si riferisce tanto alle caratteristiche dell'ambiente quanto alla struttura della composizione (struttura di cui scelte interpretative adeguate tendono ad evidenziare alcuni aspetti in maniera particolare).

La possibilità di intervenire sulla partitura modificando alcune *variabili* rispetta una metodologia filologica e permette altresì un significativo margine di libertà di cui l'ensemble si serve secondo precisi criteri. Uno di questi è la scelta dell'esecuzione in *broken consort*, una prassi interpretativa che affida ogni voce dello spartito a strumenti appartenenti a famiglie diverse (Hypothesis sceglie generalmente quattro famiglie di strumenti : la famiglia dei flauti dritti, la famiglia delle viole da gamba, la famiglia dei violini e quella delle corde pizzicate). La pratica del *broken consort* consente di *giocare* sia con le differenze timbriche evidenti che con dettagli più sottili, legati alla diversità delle tecniche strumentali. In virtù della possibilità di mettere in evidenza la forma dialogica della scrittura, questo tipo di lettura si presta in modo particolare alle composizioni che privilegiano un andamento *orizzontale* (contrappuntistico). Una scelta interpretativa di questo genere implica una peculiare attenzione a quella che abbiamo precedentemente definito la *domanda* (che, in questo caso, viene ad esser costituita dall'insieme dei timbri diversificati degli strumenti) e un adattamento conseguente alla *risposta* ambientale. Numerosi elementi intervengono allora a variare sensibilmente la resa della lettura stessa. La scelta del flauto può rappresentare un esempio. Tra flauti dritti di una stessa estensione e persino di uno stesso modello, esistono spesso caratteristiche che differenziano a tal punto gli individui tra loro simili da renderne l'uno più adatto di un altro all'uso specifico (ovvero 'utilizzazione in un'acustica determinata e nell'ambito di un determinato insieme strumentale). Accorgimenti tecnici possono concorrere ad evidenziare il *dialogo* fra le voci, come, ad esempio, la variazione dell'inclinazione dell'archetto sulle corde della viola da gamba o la sua distanza dal ponticello; il tipo di sillaba pronunciata nell'emissione al flauto; l'attacco delle note al violoncello o, ancora, la tecnica di accompagnamento alla tiorba, che può talvolta sottolineare le entrate successive di voci diverse e raddoppiare alternativamente l'una o l'altra linea melodica, leggendo lo spartito *alla bastarda*... Il violoncello, spesso introdotto nell'ensemble *broken* da Hypothesis, come rappresentante della famiglia dei violini, è strumento più *moderno* rispetto agli altri utilizzati; dispone di maggiori possibilità per quanto riguarda le modificazioni di intensità di emissione, che, in questo contesto specifico, dev'essere costantemente controllata per evitare disequilibri.

Ci si è limitati a citare qui alcuni degli accorgimenti interpretativi più frequentemente usati per ottenere delle modificazioni tanto nella resa del *discorso musicale* quanto nella *formulazione* della *domanda* in relazione alla *risposta* ambientale.

Nella *lettura* (sia essa musicale che letteraria), praticata in quest'ottica, le qualità della *domanda*, devono idealmente rispondere all'esigenza d'intelligibilità. Più propriamente, la lettura della partitura esige, oltre che un'adeguata restituzione della ricchezza armonica, una certa chiarezza nella resa delle diverse voci lette da strumenti differenti. E' in questo caso che l'acustica s'impone più che mai come terzo interlocutore nel *dialogo* di cui è questione.

L'acustica dell'Atrium del Musée des Beaux Arts di Nîmes, dove da cinque anni è presentato annualmente il nuovo programma elaborato da Hypothesis, fornisce un esempio molto particolare. La *risposta* restituisce una tavolozza di armonici di una ricchezza tale che la chiarezza della percezione viene ad essere seriamente compromessa. La sonorità di strumenti che emettono un segnale potente e relativamente poco modulabile in conseguenza di caratteristiche costruttive proprie (come è il caso per il pianoforte, ad esempio) hanno obiettive difficoltà a garantire l'intelligibilità necessaria alla percezione. Al contrario, strumenti generalmente considerati *deboli*, ma il cui suono è tuttavia più complesso, presentano maggiori possibilità nell'adattamento del loro *segnale* alla *risposta* ambientale, consentendo una maggior chiarezza della percezione. In questo modo non solo è possibile, ma è necessario dar luogo a quella partita di *domande* e *risposte*, fondata sulle variabili tecniche cui si è brevemente accennato.

Nel caso del *broken consort*, il gioco di equilibrio tra strumenti diversi (caratteristica propria di questa scelta interpretativa) deve necessariamente adattarsi alle particolarità della *risposta* (articolazione, emissione, durata e intensità dei suoni devono correggersi di conseguenza secondo le peculiarità costruttive proprie alle diverse famiglie di strumenti).

Per i criteri estetici relativi al repertorio comunemente definito antico, la voce umana, strumento tra gli strumenti, è sottomessa a queste stesse regole.

Per gli interpreti, l'interesse di prender parte a questo *dialogo con l'ambiente* acustico non si limita all'esplorazione delle possibilità del proprio strumento (o della voce umana), ma si concentra soprattutto sull'esplorazione della gamma di *variazioni* di *lettura*, che offre un ampio ventaglio di possibilità d'approfondimento del *discorso musicale*.

Un modo di procedere che implichi interlocutori così eterogenei risalta il *dialogo* nella sua qualità di scambio costruttivo e rappresenta un'apertura privilegiata per sondare la molteplicità di messaggi contenuti nell'opera. Un percorso che può considerarsi un esempio ulteriore della ricchezza di quel linguaggio musicale che la tradizione non esita a definire *universale* pur riconoscendo nella *diversità* e nella dinamica di adeguamento continuo la sua particolarità distintiva.

Sommario (Résumé)

Una tradizione letterario-filosofica (che dalla scuola pitagorica si tramanda all'incirca fino all'epoca copernicana) considera la musica non solo vero e proprio linguaggio, ma linguaggio privilegiato, *linguaggio universale*. La musica è ritenuta *lingua della Creazione*, comprensibile da tutte le creature e persino espressione impalpabile dell'organizzazione dell'universo. Tra il 16 e il 18 sec., la musica, ideale traduzione degli *affetti*, evolve verso la codifica di una propria forma d'eloquenza adattando alla sua grammatica le regole dell'*ars rhetorica*.

Con la scoperta del repertorio, dello strumentario e dell'estetica musicale convenzionalmente definiti *antichi*, il 20 sec., ritrova e approfondisce le concezioni arcaiche recuperate dal Rinascimento e riconsidera il *discorso musicale* in tutta la sua complessità. All'arte dei suoni si riassocia la qualità di trasmissione eccellente, mezzo incomparabile per comunicare quanto la parola non riesce ad esprimere (evocazione del *non-detto*, del *sottaciuto*).

Nell'ambito di questi approfondimenti, si svolgono le ricerche condotte in Linguadoca dall'associazione NEA (filiazione francese del Centro per la Musica Antica Practica Musicae di Genova) in collaborazione con la Facoltà di Architettura dell'Università di Genova.

Il lavoro si concentra sulla ricchezza di possibilità interpretative offerta dal repertorio detto *antico* e, in particolare, sulla molteplicità di aspetti che comporta l'attenzione al *discorso musicale* illustrato dalla partitura. Un interesse peculiare viene ad avere così il *dialogo*, che nasce tra le sonorità di strumenti appartenenti a famiglie diverse tra loro o, ancora, la *partita* di *domande* e *risposte* che s'instaura tra il *suono* e il *luogo*.

Bibliografia

LEBLANC Hubert, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, chez Pierre Mortier, Amsterdam 1740. Riedizione : Minkoff, Genève, 1975, ISBN 2-118266-0615-8.

HAWKINS John, *An Account of the Institution and Progress of the Academy of Ancient Music*, London 1770, British Library. English Short Title Catalog, ESTCT33050.

AAVV « *Listening to an architecture* » - Séminaire Chartreuse de Valbonne.

NEA - Dipartimento di Scienze per l'Architettura Università di Genova, novembre 2001.

ZOTTI Cinzia, *Le Sourire du moine. Adriano Banchieri da Bologna musicien, homme de lettres, pédagogue (...)*, Serre, Nice, 2008, [3.2 La tradition de l'encomium musicae].

Discografia

J. S. BACH, *Three-part sonatas and inventions*, Quadro Hypothesis, Velut Luna (I), 2001.

VITALI G. B. , *Sonate, Passagalli, Artificii*, Quadro Hypothesis, Tactus (I), 2002.

ROSSI S. hebreo, *Canti di Salomone a tre parti (...)*, Quadro Hypothesis, Tactus (I), 2003.

BANCHIERI A., *Il Virtuoso (...)*, Ensemble Hypothesis, Tactus (I), 2005.

HAENDEL G. F., *Rinaldo curiously fitted & contrived*, Ensemble Hypothesis, FY Solstice (F), 2005.

FRESCOBALDI G., *Le canzoni da sonare*, Ensemble Hypothesis, Tactus (I), 2007.

BACH J. S., *La fantasia della ragione*, Quadro Hypothesis, Haenssler Classic (D), 2008.

BANCHIERI A., *I gemelli armonici*, Ensemble Hypothesis, Tactus (I), 2010.

BACH J. S., *Il dialogo in fuga*, -doppio CD-, Quadro Hypothesis, Tactus (I), 2011 ; prossima riedizione : XCP (F).